



A morte na literatura infanto-juvenil: um olhar sobre o “par sombrio” de Lygia Bojunga

Daniel Massa*

Em julho de 2010 um menino foi morto dentro de uma escola pública em Costa Barros, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Wesley de Andrade foi atingido por uma bala perdida em sala de aula, enquanto estudava na companhia dos colegas.

Wesley não é a primeira criança vítima do confronto entre policiais e traficantes. Assistimos confortavelmente de nossas casas ao jornal diário informar a morte de jovens que vivem na linha de fogo, sitiados pela violência. Meninos e meninas que crescem perspectivando o crime como a saída mais viável, por vezes a única possível, para se afastar da miséria. Meninos e meninas que convivem com a morte em seu cotidiano, da maneira mais brutal possível.

O homem contemporâneo acostumou-se com a morte. A ocorrência diária, em larga escala, transformou-a num evento banal, televisionado todos os dias em horário nobre. A morte surge como a principal consequência da violência, que por sua vez se apresenta em seu grau máximo. Ronaldo Lima Lins nos situa na “era da atrocidade”, tempo em que a violência atingiu patamares tais que ultrapassa os limites da revolta.

A relação com o próprio fim, porém, sempre foi uma das principais questões humanas. “A incapacidade de aceitar a morte acentua

* Mestrando em Literatura Brasileira (UFRJ).

a angústia principal ao quadro já trágico da existência” (Lins: 1990, 30). Mesmo numa sociedade em que se faz tão presente e de forma tão brutal, ela ainda incomoda e está longe de ser um problema resolvido. Para Zygmunt Bauman,

“o medo original”, o medo da morte (um medo inato, endêmico), nós, seres humanos, aparentemente compartilhamos com os animais. [...] Mas somente nós, seres humanos, temos consciência da inevitabilidade da morte e assim também enfrentamos a apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento – a tarefa de viver com o pavor da inevitabilidade da morte (2008, 45).

O homem não só precisa conviver com a certeza de seu fim como deve aprender a lidar com a incerteza quanto ao momento em que isso ocorrerá. Sabendo que falecerá – e não é possível ignorar esse fato –, não pode prever o instante do passamento.

Muito da dificuldade que se impõe nessa relação tem origem na própria condição da morte. Trata-se de uma barreira intransponível que somente a imaginação humana pode alcançar. Qualquer ideia do que aconteça depois será sempre suposição.

Irreparável... Irremediável... Irreversível... Irrevogável... Impossível de cancelar ou de curar... O ponto sem retorno... O final... O derradeiro... O fim de tudo. Há um e apenas um evento ao qual se podem atribuir todos esses qualificativos na íntegra e sem exceção. Um evento que torna metafóricas todas as outras aplicações desses conceitos. O evento que lhes confere significado primordial – prístino, sem adulteração nem diluição. Esse evento é a morte (p. 44).

A certeza da morte esvazia a própria importância da vida. O homem não suporta viver com a consciência de que, cedo ou tarde, desaparecerá do mundo. Frente ao irremediável fim, tudo o que construiu e viveu terá sido em vão.

Sendo impossível acabar com a morte, procurou-se ao menos torná-la suportável. Bauman aponta as mais importantes estratégias culturais criadas pelo homem para dar conta da morte. Certamente a principal delas foi negar sua finitude, ou seja, apontá-la não mais como um fim em si, mas como um recomeço. Desse modo, o homem não se preocuparia com o término de sua existência, já que um outro mundo o esperaria após o encerramento desta vida.

Lembrar a iminência da morte mantém a vida dos mortais no curso correto – dotando-a de um propósito que torna preciosos todos os momentos vividos. *Memento mori* significa: viva a sua vida terrena de maneira a ganhar a felicidade na vida após a morte. A vida após a morte é garantida, inescapável. Sua qualidade, porém, depende de como você vive a sua vida antes de morrer (p. 47).

Essa estratégia foi, e ainda é, bastante usada pelo cristianismo como forma de controle social e manutenção de seu poder. Somente um comportamento adequado na terra, de acordo com os preceitos cristãos, pode assegurar a eternidade no céu. A propósito, José Carlos Rodrigues afirma:

Sob a diversidade, alguns pontos comuns saltam imediatamente aos olhos: em primeiro lugar, axioma fundamental, a morte não aniquila o ser; ela abre as portas para um além, para uma outra vida: Inferno ou Céu, para os cristãos e os muçulmanos, Campos Elisios, para os gregos antigos, reencarnação e metempsicose na filosofia oriental, passagem para o reino dos ancestrais na África. Por toda parte a morte é entendida como um deslocamento do princípio vital (1983, 41).

A busca da imortalidade não está associada à permanência da alma em outro plano. É possível se tornar imortal caso os feitos realizados em vida sejam importantes. Nesse caso, a morte continua sen-

do o fim, mas a fama perpetua a existência no mundo pela memória. Essa imortalidade pode ser alcançada de duas formas: através do sucesso pessoal ou da participação em um grupo que defende um interesse maior.

A imortalidade personalizada é uma proposta de expansão da vida, exigindo duros esforços para “deixar uma marca”: realizar feitos memoráveis. A imortalidade despersonalizada faz justamente o oposto. É oferecida como prêmio de consolação aos muitos – inumeráveis – homens e mulheres que têm pouca esperança de realizar alguma coisa considerada importante e, assim, com reduzidas expectativas de obter por si mesmos um lugar na memória humana (Bauman: 2008, 52-3).

A partir do momento, porém, em que todas as outras estratégias começam a ser questionadas e a perder força, a modernidade apresenta novas possibilidades de se enfrentar o problema. A principal delas seguramente é a banalização. A experiência da morte é única e intransferível. A própria palavra experiência não é a mais adequada para descrevê-la, já que se trata do fim e não haverá nenhuma possibilidade de se aprender com esse evento. O que se percebe, porém, é que existem certos acontecimentos que se aproximam da morte e podem, numa dimensão menor, representá-la. A ideia da banalização é justamente saturar o homem com essas “pequenas mortes”, na tentativa de familiarizá-lo com o próprio fim.

Uma das principais marcas da contemporaneidade é a maneira tênue como as relações humanas são construídas. Em meio ao turbilhão da sociedade industrial, em que a aceleração dos processos impera, a existência torna-se quase solitária. Para Bauman, “a fragilidade dos vínculos humanos é um atributo proeminente, talvez definidor da vida líquido-moderna” (p. 64). A própria violência e, em sua escala máxima, a atrocidade – que é característica do mundo em que vivemos – contribui diretamente para esse afastamento.

Na era da violência em escala de milhões já não se acredita em heróis. Todos se reconhecem igualmente impotentes frente a uma máquina científica de exterminação, só restando ao mundo uma imagem degradada na qual as relações humanas passaram a ocupar um plano absolutamente secundário ao lado da destruição sistemática (Lins: 1990, 35).

A construção de um laço afetivo é algo cada vez mais complicado para o homem. Do mesmo modo, o impacto que a destruição desse laço causa, por qualquer motivo que seja, é tão grande que pode ser comparado ao próprio fim. Para Bauman, dois tipos de experiência podem se apresentar dessa forma: a morte e, num plano menor, a separação; sempre de alguém com quem criamos uma relação de afetividade.

A perda de um familiar, amigo ou cônjuge é tão marcante que pode ser classificada como uma experiência de morte de “segundo grau”. A ideia de que um mundo, criado e sustentado pela existência dessa pessoa, desapareça sem nenhuma possibilidade de retorno ou substituição plena é intensa o suficiente para funcionar como um simulacro da própria morte. O fim de um vínculo afetivo resultante do término de um relacionamento pode ser encarado da mesma maneira, embora com menos força. Nesse caso, teríamos uma experiência em “terceiro grau”. A sucessão massificada desses acontecimentos faz com que o homem conviva quase que diariamente com ensaios da morte – algo potencializado pela fragilidade das relações humanas.

A experiência em “segundo grau” aconteceria somente no momento em que as vítimas são pessoas com quem mantemos estreito relacionamento afetivo. Bauman afirma que

a suspensão de “terceiras pessoas” (estranhos, os “outros” anônimos e sem face), que tende a permanecer uma noção abstrata, demográfico/estatística, não importa a amplitude dos números em que se expressa,

não irá nos atingir como uma perda irreparável. Ao ouvirmos falar de uma morte dessas, não podemos referir essa notícia a alguma coisa em particular que possamos estar perdendo (2008, 61).

Esta afirmação certamente vai de encontro ao próprio princípio de humanidade. Num mundo que vê a fome e a miséria de frente, em que a violência urbana faz milhares de vítimas, é difícil imaginar que nada disso nos atinja diretamente. Na verdade, a atrocidade nos impõe o silêncio. A própria permissividade do homem no tocante a acontecimentos desse tipo decorre do processo de banalização da morte que nos é imposto.

A dor da gente não sai em livros

A relação entre a morte – última consequência da violência – e a literatura se fundamenta na dificuldade do homem de lidar com a ideia de que um dia irá morrer. “Na maior das tensões – a da morte – a literatura aparece como representação do inconformismo” (Lins: 1990, 30). A obra literária surge como uma ferramenta que ajudaria o homem a encarar a angústia causada pela consciência do próprio fim.

Umberto Eco afirma que “a educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura” (2003, 21). Para o autor, a impossibilidade de se mudar o rumo de uma narrativa, universo com regras próprias e além de nosso alcance, faz com que o leitor se habitue à sua existência. Ler um livro seria “a descoberta de que as coisas aconteceram, e para sempre, de certa maneira, além dos desejos do leitor. O leitor tem que aceitar esta frustração, e através dela experimentar o calafrio do destino” (p. 20). Nesse caso, a impotência sentida é a mesma que nos atinge na vida. Assim como o leitor é

obrigado a se conformar com o encaminhamento da história, somos obrigados a aceitar a certeza da morte, já que não podemos fazer nada para mudar as duas coisas. “Os contos ‘já feitos’ nos ensinam também a morrer” (p. 21).

É de se acrescentar, porém, que a “era da atrocidade” alçou a morte a um patamar mais alto, em que deixa de ser uma tragédia futura e passa a evento banal, com o qual o homem convive diariamente e em grandes proporções. A tensão entre a vida e a morte, que sempre norteou a existência humana, chega ao extremo. A obra literária, então, se concentraria na busca do esvaziamento dessa tensão tremenda, como resposta ao horror de nosso tempo.

Acontece que na contemporaneidade a violência atinge um nível tal que afeta a própria relação da obra literária com a realidade. Segundo Lins, dois caminhos se apresentam neste momento:

Por um lado, a intensificação das discussões dos grandes problemas do homem, através da forma e da temática (a destruição da forma, ingenuamente proposta pelos dadaístas – e ingenuamente porque não faziam mais do que defender outra forma –, representou uma destruição que de fato se processava na realidade); por outro lado, a consciência de que a intensificação do horrível de certa maneira esgotava as possibilidades de discussão, não deixando qualquer margem para o veículo artístico em sua linha contestatária. Assim, se o último século assistiu à eclosão de uma literatura atuante e perseverante (uma literatura que, aconteça o que acontecer, acredita na transformação do mundo), viu também a criação literária cada vez mais sufocada pelas próprias palavras e cada vez mais descrente das palavras – uma literatura, enfim, inclinada ao silêncio da abstração (1990, 32).

A dimensão tomada pelo horror na realidade reflete-se diretamente na literatura, que através do processo mimético se vê obrigada a dar conta, sem sucesso, do insuportável que a cerca. A obra

literária se torna vítima da atrocidade, e a destruição da forma é sua resposta imediata.

Embora não consiga suportar a violência à sua volta, a literatura jamais se priva de manter contato com o mundo. Mesmo no momento em que se torna cada vez mais ensimesmada, tem na experimentação formal seu fio de Ariadne, apontando a direção a seguir para que o elo com o real não se rompa. Ainda nas palavras de Lins, “tem lugar, deste modo, a literatura das intrincadas experimentações formais (uma forma em que se fala da morte, através da morte da forma)” (pp. 32-3).

Quando o horror atinge seu ápice, a abstração constitui o único caminho viável. Porém, não é a literatura que se cala frente à violência, mas a própria atrocidade que silencia a criação literária.

Aviolência alcançou um tal estado que já não se pode, na arte, trabalhar com a violência. Em resposta, o que gera é um distanciamento cada vez maior que, a partir de certo ponto (o que é evidente nos casos de excesso), assemelha-se à frieza. A arte reagiria, por conseguinte, com uma espécie de cerebralização do tema (como se empregasse um esforço desesperado para compreendê-lo) ao instante de gravidade que lhe mantivesse ativa a capacidade de raciocinar (p. 38).

Esse recurso de autodefesa tem relação direta com o processo de banalização apontado por Bauman. A “era da atrocidade” obrigou o homem a buscar novas maneiras de lidar com a angústia causada pela morte. A promessa de uma vida eterna já não bastava para confortá-lo. Dessa maneira, surgem as “pequenas mortes”, que, por se repetirem ao longo da vida, diversas vezes nos aproximam de nosso próprio fim, reduzindo a angústia causada pela certeza de sua iminência.

De tão íntima que se tornou, com suas visitas frequentes e suas lembranças constantes, a morte despertou no homem uma indiferença aparente. Do mesmo modo, a literatura procurou se afastar

da atrocidade tomando o caminho oposto à representação. O que inicialmente poderia ser confundido com insensibilidade ou alienação mostrou-se uma consequência natural da banalização do horror, da qual o homem e a arte são vítimas.

Dessa para melhor: a literatura infanto-juvenil e a morte

Certos temas – e a morte não só se encontra entre eles como é necessariamente o maior de todos – são afastados do universo infantil. Imagina-se que a criança e o adolescente não tenham maturidade suficiente para lidar com conteúdos inadequados e por isso precisam ser preservados a todo custo do contato com eles. O resultado é a censura, que tem como agentes principais a escola e o mercado editorial, de obras que abordem a violência e a morte.

Por outro lado, observa-se que por mais que se dê no âmbito literário, essa censura nunca poderá se estender para o que o senso comum apresenta como “vida real”. Somos bombardeados diariamente com notícias de guerras, assassinatos, acidentes, enfim, todo tipo de violência que caracteriza a “era da atrocidade”. A banalização da morte é, como observamos, a resposta encontrada pelo homem contemporâneo frente a tal cenário. É no mínimo paradoxal tentar preservar crianças e jovens do contato com a morte na ficção, quando a própria realidade a expõe de modo tão contundente. Não há como afastar da sala de aula livros que falem sobre a violência, quando a própria violência está presente nesse espaço. Não há como não falar em morte na escola, quando crianças morrem dentro dela.

A ideia de que livros que abordem a violência e a morte serviriam como influência negativa na formação da psique infantil é falaciosa. Ronaldo Lima Lins afirma que

não constitui vocação da literatura ou da arte em geral a geração da violência. É de se imaginar que, mesmo quando trata do tema, funciona como o dado esvaziador e não determinante da violência. Nos casos em que um filme serviu de modelo a um crime, pode-se supor que o crime viesse a ocorrer de qualquer modo, segundo outro modelo, e que as causas que o provocaram existissem latentemente. Não sendo assim, a profusão de obras voltadas para a temática da violência (talvez a grande temática do nosso tempo) levaria as coisas a um ponto incontrollável, quando é o ponto ao qual as coisas chegaram que explica a profusão da temática da violência (1990, 38-9).

A literatura, então, não seria o veículo de massificação do horror, mas o caminho por onde ocorre seu esvaziamento. O contato com a morte através da literatura possibilita uma relação mais natural com ela dentro do real, principalmente quando se trata de crianças e jovens. É assim que Regina Zilberman, uma das principais pesquisadoras brasileiras da literatura para crianças e jovens, afirma:

Apesar de ser um instrumento usual de formação da criança, participando, nesse caso, do mesmo paradigma pragmático que rege a atuação da família e da escola, a literatura infantil equilibra – e, frequentemente, até supera – essa inclinação pela incorporação ao texto do universo afetivo e emocional da criança. Por intermédio desse recurso, traduz para o leitor a realidade dele, mesmo a mais íntima, fazendo uso de uma simbologia que, se exige, para efeitos de análise, a atitude decifradora do intermédio, é assimilada pela sensibilidade da criança (2003, 20).

Em entrevista publicada no livro *Papos contemporâneos 1*, a escritora Rosa Amanda Strausz disse que “a literatura infanto-juvenil é o único gênero em que público e mercado não são a mesma entidade” (2007, 149). A frase chama a atenção para uma das maiores problemáticas enfrentadas pela literatura para crianças e jovens.

Sempre existe um mediador entre a criança e o livro. O contato entre eles raramente é direto. Na maioria das vezes, é preciso que um pai ou professor interceda e ligue esses dois elos. Excluindo-se raras ocasiões, é sempre um adulto que elege a leitura ideal para a criança, segundo seus próprios critérios. Isso faz com que temas-tabu sejam proibidos no universo infantil.

Predomina um movimento editorial e pedagógico em que livros “politicamente corretos”, em sua maioria engodos ficcionais sem qualquer valor estético, proliferam e ocupam o lugar de obras catalogadas como “polêmicas”. Para Nilma Lacerda, pesquisadora e também autora de livros infanto-juvenis,

escrever pensando também na criança e no jovem como receptor cobra seriedade, empenho, competência e talento do autor, ainda que o mercado, deus sem moral, faça convites indiscriminados e muitos se considerem chamados a produzir o que acaba sendo uma grave ofensa ao leitor, por desconsiderar sua inteligência e sensibilidade (2003, 11).

São raros os casos em que um escritor consegue ultrapassar a censura e publicar obras “desaconselháveis”. Lygia Bojunga certamente é o maior exemplo deles. De tanto insistir na abordagem de temas-tabu, por vezes é afastada do universo infanto-juvenil, como se a simples menção a algum desses temas a fizesse mudar o lado da fronteira dos gêneros. A autora não somente desrespeita como critica essa divisão.

Par sombrio: Lygia Bojunga e a morte

Embora seja apresentada pela crítica como escritora de obras infanto-juvenis, Lygia consegue transpor as barreiras reducionistas que se impõem ao gênero, transitando pela evanescente fronteira – se

é que ela existe – que separa a literatura infantil da literatura “adulta”. Uma das formas encontradas pela autora para se libertar dessa espécie de restrição é justamente abordar temáticas vistas como inapropriadas para crianças e jovens.

Sua obra põe em voga o questionamento sobre os limites da literatura infanto-juvenil, na medida em que vai ao cerne de temas vistos como tabu pela sociedade, principalmente quando o público são os infantes. Homicídio, aborto, estupro, suicídio, acidente, todo tipo de violência faz parte do universo da autora.

Em “Pra você que me lê” – prefácio/posfácio que disponibiliza em seus livros para dialogar com os leitores sobre a obra em questão e o próprio fazer literário – Lygia procura explicar sua relação estreita com a morte, algo que se reflete diretamente em suas criações. Problematisa a censura imposta às crianças. Narra uma passagem de sua própria infância que lhe permite questionar a ideia de que a morte deve ser banida dos escritos voltados para o público infanto-juvenil:

Se gente grande começava a falar na morte de um fulano, de uma beltrana, eu logo ia chegando pra perto... Mas minha mãe nunca viu nesse interesse nenhum sinal de morbidez. Achava, isto sim, que “ela sente uma curiosidade, quem sabe até um pouco exagerada, pelo assunto”, e quando dizia isso dava de ombros: “como ela sente por tudo que nos pertence”. Esse *nos pertence* eu aprendi logo a traduzir: assunto de gente grande. E ouvindo esse comentário, que tantas vezes eu ouvi minha mãe fazer, me apeguei ainda mais à noção de que a Morte era propriedade dos grandes. Mesmo sabendo, de sobra, que gente pequena, boneca e cachorro também morriam (2005, 85-6).

Embora a morte seja assunto recorrente na obra de Lygia, destaca-se particularmente em dois de seus livros: o chamado “par sombrio”. Formado por *O abraço* (1995) e *Nós três* (1987), o par se destaca pela morbidez com que aborda temas-tabu dentro do universo

infantil. Segundo a autora, nessas narrativas “a presença da Morte é sombria o bastante pra não deixar uma brecha – pequenina que seja – ao consolo e à esperança” (2006, 138). Para Bauman, esta é uma característica básica dos contos morais da contemporaneidade.

Todo conto moral atua espalhando o medo. Se, contudo, o medo disseminado pelos contos de outrora era um medo redentor (aquele que vem com um antídoto; com uma receita para afastar a ameaça que o origina e, portanto, para uma vida livre dele), os “contos morais” de nossa época tendem a ser impiedosos – não promovem nenhum tipo de redenção (2008, 43).

O “par sombrio” é, de fato, uma exceção dentro da literatura infanto-juvenil. Nele a autora não recorre a qualquer recurso para eufemizar a morte. A abordagem funesta é o principal ponto de interseção do par.

O diálogo entre *O abraço* e *Nós três* se pauta pela presença da violência, mas as semelhanças entre ambos não acontecem somente na temática. As duas obras são aproximadas pelos próprios recursos editoriais utilizados. “Ao planejar o projeto gráfico de *Nós três* e d’*O abraço*, quis não só incluir um ‘Pra você que me lê’ em cada um dos dois livros, como também estabelecer um pequeno vínculo visual – sombrio, naturalmente – pra unir o meu par” (2006, 138). A presença de uma tarja preta atravessando a página, na abertura e no encerramento de *O abraço*, assim como no início de cada capítulo de *Nós três*, representa o luto. A autora pensou em tal marca a partir da lembrança dos envelopes que antigamente anunciavam a perda de parentes e amigos.

A partir da aproximação temática e da semelhança discreta no projeto gráfico, os livros ganham uma unidade, destacando-se, assim, dentro da obra de Lygia.

O abraço

Em *O abraço*, a autora propõe um jogo metaliterário marcado principalmente pela presença de uma personagem que pode ser confundida com ela própria. Essa personagem, da qual só se conhece o fato de também ser escritora, é parte integrante da tessitura narrativa – seja como receptora num diálogo com Cristina, a protagonista; seja como narradora dos acontecimentos. A autora criada se aproxima da própria Lygia por meio de um apurado trabalho mimético, como acontece mais intensamente em seu outro livro, *Fazendo Ana Paz* (2004).

O questionamento da divisa entre a ficção e o real é uma das marcas do romance pós-moderno. Linda Hutcheon mostra que “as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre a ficção e a não-ficção e – por extensão – entre a arte e a vida” (1991, 27). A ausência de qualquer descrição que dê conta das características físicas da personagem ou que apresente traços de seu comportamento – nem mesmo nome ela possui – contribui para sua ligação com Lygia.

A maior parte do livro é narrada por figuras que participam do enredo. O primeiro trecho, que vai até a septuagésima segunda página, consiste numa espécie de confissão. Frente à autora, Cristina conta sua história desde a infância até o presente da narrativa, momento em que o encontro entre as duas acontece. Trata-se basicamente de um monólogo da protagonista, em que a interlocutora não interfere.

Logo nas primeiras páginas, Cristina se dirige à autora, que teve um conto eleito para ser encenado pela própria protagonista e seus amigos numa festa. “O Jorge escolheu aquele teu conto *O abraço* e nem ligou quando eu avisei que eu era pior-que-péssima pra essas

coisas, disse que eu andava enfurnada demais e que eu tinha que sair da casca e ir pra festa” (2005, 8). Cristina continua contando a participação na festa e, mais à frente, volta a se referir ao conto, sobre o qual tece algumas considerações. “É um conto meio estranho esse teu, não é não? Ainda mais com aquela misturada que você fez de gente falando com bicho, de bicho falando com planta, feito coisa que não tem muita diferença entre um e outro” (p. 9). A atribuição ao conto do mesmo título da obra – a qual, por se tratar de uma narrativa curta, também pode ser classificada dessa maneira – é mais uma estratégia de Lygia para desconstruir a fronteira real/ficção.

A fala de Cristina prossegue por quase todo o livro. O sumiço da amiga, o estupro quando criança, o reencontro com o Homem da Água no circo, a ida à festa, tudo é narrado por ela. Somente quando ela encerra sua digressão é que a autora se manifesta, deixando de ser uma interlocutora passiva para intervir nos rumos da narrativa. Nesse momento, os papéis se invertem: a protagonista para de narrar, trabalho assumido, então, pela autora. Esse trecho é curto e se limita basicamente às impressões da autora sobre Cristina e a conversa entre elas a caminho da segunda festa. O jogo metaliterário atinge o auge no momento em que se despedem. A protagonista afirma que se sente como uma personagem criada pela amiga e encerra o diálogo justamente citando essa relação:

– Vê lá se você vai acabar que nem eu, hem?

– ?

– Achando que eu sou tua personagem e me botando numa história com princípio, meio e fim.

– É, quem sabe eu volto pra casa já inventando como é que vai ser essa festa.

– Não é? – Riu e me deu um beijo. Saiu correndo, entrou na casa e fechou a porta (p. 75).

A ruptura ocorrida dentro da obra é reforçada com o auxílio de uma pequena ilustração. Se antes a narrativa se alternou entre as vozes de duas personagens, Cristina e a autora, nesse momento surge um narrador em terceira pessoa. Apresentam-se, então, dois caminhos, dos quais o primeiro é supor que se trata de um narrador onisciente que, sem participar do enredo, descreve o que aconteceu na festa. Essa hipótese ganha força no momento em que se percebe a impossibilidade de a narrativa continuar na voz de Cristina, que é morta ao final do conto; ou da autora, que se ausenta da história na despedida.

A segunda possibilidade é proposta pela protagonista: ao se imaginar personagem, Cristina possibilita a transformação de sua vida numa história. Imagina-se, então, que a parte final da obra não corresponda necessariamente ao que aconteceu, antes faça parte da imaginação da autora. Uma ficção dentro da ficção. Diante dessas possibilidades, o que de fato ganha força é o já comentado jogo mimético criado por Lygia, que faz de *O abraço* uma obra consciente, que se destaca por um esmero estético raro em literatura infanto-juvenil.

Contudo, não é somente a qualidade literária que chama a atenção na obra, notável também pela temática. A personificação da morte, que desempenha papel importante na história, é algo incomum em livros infanto-juvenis. Sua abordagem por Lygia se afasta da usual. Se quase não há textos destinados a crianças e jovens que mencionem a morte, nos poucos em que o tema aparece, é tratado de forma ingênua e pueril.

Em *O abraço* a violência e a morte se despem de qualquer recurso eufemístico. A narrativa se constrói sobre o estupro sofrido pela protagonista, aos oito anos de idade, numa fazenda do interior

mineiro. A menina cresce marcada pela lembrança do crime. Ao completar dezenove anos, vê-se frente à morte, sob a figura de uma mulher mascarada, pela qual se sente imediatamente fascinada. Mais tarde, revê por acaso o Homem da Água, seu estuprador, agora palhaço de circo. A revolta e o medo dão lugar ao desejo. Cristina se vê seduzida. Encontra-o novamente, por intermédio da morte, em outra festa, e acaba vítima dele, sendo enforcada no pátio da casa onde o evento acontecia.

Os temas polêmicos são parte fundamental da obra da escritora. *O abraço* é uma narrativa perpassada pela morte que não oferece esperança ao final. A história se encerra com o assassinato da protagonista, que, vítima de violência sexual ainda na infância, é condescendente com o agressor: ao invés de lhe sentir rancor ou ódio, passa a desejá-lo. Não há, portanto, uma saída segura. Não existe caçador que abra a barriga do lobo e retire vovó sem nenhum arranhão lá de dentro. O livro de Lygia Bojunga apresenta uma morbidez incomum na literatura infanto-juvenil.

Nós três

No outro lado do “par sombrio” está *Nós três*. Publicado em 1987, oito anos antes de *O abraço*, e posteriormente adaptado para teatro, o texto tem como eixo central um homicídio. Protagonizada por uma menina de nome Rafaela, a narrativa se ambienta numa pequena vila de pescadores do litoral brasileiro. A protagonista escolhe passar as férias na casa de Mariana, artista plástica amiga de sua mãe que vive isolada, dedicada exclusivamente ao trabalho. O triângulo se completa com Davi, andarilho que a conhece na praia, quando estava de passagem para Porto Seguro.

Embora a morte não seja um personagem tão marcante como em *O abraço*, sua presença pode ser observada já no momento em que Davi e Rafaela se encontram, como um prenúncio do crime que viria a acontecer.

De repente levanta uma ventania que desmancha toda essa impressão de coisa parada. O mar se encrespa, a onda cresce, a areia levanta; tudo que é folha do coqueiral se torce se bate se parte.

A Rafaela se agarra num coqueiro, tapa a cara, protege o olho da areia; o vento é tão forte que bate um medo danado nela de ser levada embora.

Laralalalalá. Ela vai cantarolando baixinho e com força. (É que quando bate o medo ela sempre canta assim. Tão baixo que quase nunca dá pra ouvir o que ela vai laralalando).

Para de cantarolar: que que é isso agora? É um cavalo? Galopando? Chegando? Quer olhar. Mas o vento continua levantando tanta areia que não dá pra enxergar.

O galope vem chegando, vem chegando, laralalalá, passa bem rentinho dela, laralá, passou!

E o vento então também vai passando, também passando, e pronto, acabou. Tudo se acalma de novo, a folhagem, a areia, a água do mar (2006, 10-1).

Percebe-se, então, que no “par sombrio” a morte não apenas é um evento. Através de um processo de personificação, ela se torna personagem.

Por intermédio da menina, Davi e Mariana se apaixonam. O andarilho aceita se hospedar na casa e passa os dias vivendo com as duas. Porém, no momento em que, sufocado pela rotina da vida sedentária, decide ir embora, é vítima do ciúme da artista, que o mata com uma facada dentro de casa.

A ocorrência do crime passionai é o ponto alto do romance. A menina acorda com o choro e as lamentações de Mariana e se depara

com a cena do assassinato: a artista abraçada ao cadáver, suja de sangue, e a faca caída no chão.

Ela levanta. Vai indo pra sala. Vê a Mariana e o Davi abraçados no chão da cozinha; o choro da Mariana se espremendo, se escondendo no peito do Davi. Ela vai correr, ela vai falar, ela vai cantarolar, mas o lalalalá só fica pensado, e ela sente uma coisa esquisita puxando ela pra trás: se esconde sem saber por quê. O olho não desgruda dos dois; o coração tá diferente: bate feito querendo parar.

A Mariana se levanta: a cara, o vestido, a mão, tá tudo sujo de sangue (p. 76).

A obra ganha contornos trágicos não somente pelo crime, mas pela própria menina, que é testemunha ocular e não sabe como reagir frente ao cadáver. Rafaela assiste de seu quarto ao trabalho que Mariana tem para envolver o morto em uma lona, arrastá-lo pela praia até o barco e entrar no mar para ocultá-lo. A menina, em choque, enterra a faca na praia, na tentativa de reverter a morte de Davi. O assassinato permanece em sigilo, já que Rafaela evita o assunto e não comenta com ninguém.

A narrativa se encerra com a fala de um velho pescador, o mesmo que apresentou para a menina a história da morte com seu cavalo no meio da ventania. Dessa vez, ele conta aos ouvintes o caso de Mariana, grande artista que um dia, tendo perdido suas habilidades criativas e fadada a produzir sempre a mesma escultura – os cabelos de Davi –, lança-se oceano afora com seu barco e nunca mais retorna.

Ao contrário de *O abraço*, *Nós três* é inteiramente narrado em terceira pessoa. Se do ponto de vista estético não consegue superar seu par – já que se trata de um enredo linear e sem grandes experimentações –, seu modo de construir e enfrentar o tema é muito mais apurado. Enquanto às vezes *O abraço* flerta com o moralismo –

como no momento em que, apresentado o aborto, chove no molhado criticando esse tipo de crime –, *Nós três* se abstém de prescrever qualquer tipo de comportamento para o leitor. Não contém juízo de valor sobre Mariana nem sobre o assassinato. O leitor fica livre para construir seu próprio julgamento. O respeito a tais limites é fundamental à literatura, principalmente àquela que também pode ser lida por crianças e jovens – que ainda come o pão que o diabo amassou por seu passado ligado à pedagogia.

O fim

A literatura infanto-juvenil não pode ser privada de sua função estética. As limitações e possibilidades das obras para adultos devem ser as mesmas dos textos que alcançam também as crianças e os jovens. É o que afirma Nelly Novaes Coelho:

A literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização (2000, 27).

Muito do preconceito que atinge o gênero vem da relação do adulto com a criança, vista como ser desprovido de qualquer reflexão crítica mais profunda. “Como se a menoridade de seu público a contagiasse, a literatura infantil costuma ser encarada como produção cultural inferior” (Lajolo & Zilberman: 1985, 11).

As regras que fundamentam a criação literária para adultos – as experimentações formais, o processo de representação do mundo, o diálogo com a ética – devem ser as mesmas da criação que tem como público a criança e o adolescente. Afinal, por maiores que sejam suas

supostas diferenças, todas elas desaparecem quando percebemos que se trata de uma coisa só: literatura.

Lygia Bojunga é um exemplo claro de que é possível buscar os infantes como público e levar a fundo a procura estética da produção literária. Seja através da experimentação formal, seja através da abordagem de temáticas consideradas inadequadas para esse tipo de público, a autora se destaca num universo que prima cada vez mais pelos princípios mercadológicos e moralizantes, em detrimento da qualidade.

É exatamente nesse momento que a morte se apresenta como um dos temas mais férteis para a ficção, sem quaisquer restrições. Imaginar, portanto, que a morte faça parte do universo adulto é crer que só se pode ser vítima dela após a maioridade. Infelizmente, crianças como Wesley de Andrade não nos deixariam acreditar nessa falácia.

Referências

- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BOJUNGA, Lygia. *Nós três*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.
- _____. *O abraço*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.
- _____. *Fazendo Ana Paz*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria – análise – didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LACERDA, Nilma Gonçalves. *Cartas do São Francisco: conversas sobre Rilke à beira do rio*. São Paulo: Global, 2003.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil brasileira – história e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.
- LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra, o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- STRAUSZ, Rosa Amanda. “A poesia e a prosa são muito mais transgressoras que o rock”. In: BASTOS, Dau (org.). *Papos contemporâneos 1*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2007, pp. 141-51.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.